

# DAS WELTBILD DES ENGLISCHEN UND AMERIKANISCHEN KRIMINALROMANS

Den Terminus Kriminalroman verwende ich als Oberbegriff für Detektivroman und Verbrechergeschichte, crime-story. Beide stehen in einem genetischen Zusammenhang. Die Ursachen der Entwicklung vom klassischen Detektivroman zur Verbrechergeschichte scheinen mir bedingt durch die Wandlung des Weltbilds der Autoren<sup>1)</sup>.

Den Begriff Weltbild benutze ich im Sinne von „Summe der Ordnungsvorstellungen hinsichtlich der Vorgänge und Kräfte in der sinnlichen und geistigen Welt“. Ein solches Weltbild kann aus allen Lebensäußerungen des Menschen erschlossen werden, aus jeder Art von Literatur und Dichtung. Von allen literarischen Gattungen aber gibt der Kriminalroman am bereitwilligsten sein Weltbild preis, da zu den gattungskonstitutiven Merkmalen die von Autoren und Lesern akzeptierte Ordohaftigkeit der Welt und die Erschließbarkeit der Ordnungsmuster mittels rationaler Analyse gehören. Zahlreiche Kritiker erkennen eine enge Korrelation zwischen der Beliebtheit und Verbreitung des Kriminalromans und der moralischen Qualität des Staates und seiner Ordnung. Howard Haycraft<sup>2)</sup> sieht die Blüte des Kriminalromans bedingt und in genauer Proportion zur demokratischen Tradition des Ursprungslandes. Je stärker die Tendenz zur Identifizierung von Macht und Recht, desto geringer die Chancen des Kriminalromans. Totalitäre Herrschaft verträgt sich nicht mit dem analytischen Prinzip des Kriminalromans; sie braucht keine selbstverantwortlichen rationalen Individuen, sondern Befehlsempfänger. 1941 wurden auf Anordnung der NSDAP alle bedeutenden Kriminalromane aus dem Handel gezogen. Sie wurden in der DAZ als liberalistisch-dekadent bezeichnet, gefährlich, weil sie die Köpfe der deutschen Leser mit fremden Ideen verwirrten.

Es ist also keineswegs erforderlich, daß sich das Einverständnis des Bürgers mit dem Staat und seinen Organen in einer völligen Identifizierung mit der Polizei äußert<sup>3)</sup>, wie gelegentlich unterstellt wird. Im klassischen Detektivroman macht meist nicht die Polizei den Täter ausfindig, sondern ein Privatdetektiv<sup>4)</sup>. Oft besteht sogar eine starke Spannung zwischen private eye und Polizei – schon bei E. A. Poe und danach bei vielen hundert Autoren. Demokratisch ist vielmehr das Prinzip der Wahrheitsfindung aufgrund rationaler Analyse im Gegensatz etwa zur Praxis bei politisch motivierten Prozessen (Reichstagsbrand-Prozeß, stalinistische Schauprozesse).

Trotz gewisser allgemeingültiger Prämissen gibt es aber nicht das Weltbild des Kriminalromans, denn dieses Weltbild ist weder monomorph noch unveränderlich. Helmut Heibnüttel behauptet, daß die Dupins oder Sherlock Holmes sich nur äußerlich (oder regional bestimmt) von den hard-boiled detectives, den tough guys unterscheiden<sup>5)</sup>: „Man

kann sie durchaus als ein und dieselbe Person ansehen. Ihre Verschiedenheit ist interner Art, sie beruht mehr in Gradunterschieden der Fähigkeit“. Mir will scheinen, daß durch solch undifferenzierte Sehweise wesentliche Unterschiede verwischt werden. Der eine verläßt sich auf logisches Denken, der andere auf rohe Gewalt. Mickey Spillane gehört nicht in dieselbe Kategorie wie Conan Doyle; es liegen Welten zwischen ihnen. Holmes leidet an der Gemeinplätzigkeit des Lebens und ist im Grunde an Moral und Gesellschaft nicht primär interessiert. Das Verbrechen reizt ihn als eine Art Denksportaufgabe oder als künstlerisch-imaginatives Problem; es regt wie ein Katalysator alle seine geistigen Kräfte zu höchster Aktivität an. Mike Hammer dagegen tritt als monomaniischer Fanatiker auf, ein Faschist des Detektivhandwerks, voller Haß auf rassische und ethnische Minoritäten, gegen die Gleichberechtigung der Frau und in seinen Methoden ebenso verbrecherisch wie die verfolgten Kriminellen<sup>6)</sup>. Es ist sicher, daß wir es hier mit einer vom englischen Typus abweichenden Form des Kriminalromans zu tun haben und daß die Unterschiede aufgrund einer anderen Einstellung der Welt gegenüber erklärt werden müssen. Vor allem aber dürfen wir nicht von der ungeprüften Vorstellung eines monolithischen Blocks Kriminalroman ausgehen. Wie jede andere Gattung hat auch dieses Genre eine Entwicklung durchgemacht. Diese Entwicklung werde ich anhand von ausgewählten Beispielen in ihren wesentlichen Etappen skizzieren.

Bei E. A. Poe erkennen wir noch als Leitbild die Vorstellung des geordneten Kosmos, in der alles seinen vorbestimmten Platz hat. Diese Gesetzmäßigkeit ermöglicht es dem menschlichen Intellekt, aufgrund bestimmter Daten syllogistisch zu den Anfängen von Handlungsreihen zurückzugehen. Es ist möglich, so sagt Poe, zu rekonstruieren, was die Sirenen sangen oder welchen Namen Achilles annahm, als er sich unter den Frauen verbarg.

Poe ist also davon überzeugt, daß man durch regressive Analyse einen Handlungsfaden wie Garn von einer Spule zurückwickeln kann. Das ist natürlich nur möglich, wenn die Handlungsstränge völlig rational und durchschaubar sind, d. h. wenn sie keine Verknotungen oder Reißstellen aufweisen. Als einen solchen „Fehler“ bezeichnet Poe jedes Detail und jede Episode, die nicht unmittelbar mit dem Dargestellten zusammenhängt, d. h. nicht episch integriert ist. Poe ist unter den Literaturtheoretikern der Rigorist der Einheitlichkeit des plot. Eine bloße Aneinanderreihung von Ereignissen, so sagt er, ergibt genau so wenig einen plot wie die Multiplikation von Nullen<sup>7)</sup>. „The common notion seems to be in favor of mere complexity; but a plot, properly understood, is perfect only inasmuch as we shall find ourselves unable to detach from it or disarrange any single incident involved, without destruction to the mass“<sup>8)</sup>. „Practically, we may consider a

plot as of high excellence, when no one of its component parts shall be susceptible of removal without detriment to the whole“<sup>9</sup>). Poe war sich darüber im klaren, daß die Einheit des vom Dichter geschaffenen Kunstgebildes keine mimetische Nachahmung der Natur ist, sondern seine Entstehung dem rational schaffenden, kombinierenden Künstler verdankt, folglich den Charakter einer „intense artificiality“ besitzt und daher („unless constructed with consummate skill“) leicht den Charakter der life-likeness verliert<sup>10</sup>).

Die der kombinatorischen Gabe des Dichters zugrundeliegende Fähigkeit nennt Poe fancy. Er definiert den Begriff anders als Coleridge, für den Imagination die schöpferische, fancy aber die kombinatorische Kraft ist. Poe akzeptiert diese Differenzierung nicht – „it is a distinction without a difference – without even a difference of degree“<sup>11</sup>). Die Imagination kann ebenso wenig völlig Neues schaffen wie die fancy, das Schaffen ex nihilo ist Gott vorbehalten. Neue Konzeptionen sind nichts anderes als ungewöhnliche Zusammensetzungen von bekannten Elementen. Sie verändern zwar manchmal wie in einem Schmelztiegel ihre Eigenschaften und wirken dadurch originell und neu. In diesem Fall ist die fancy künstlerisch verwendet worden, und dann spricht Poe von Imagination. Sie wählt nur solche Dinge zur Verbindung aus, die zuvor niemals verbunden worden waren. Daraus ergibt sich eine vollständige Harmonie und Verflochtenheit der Teile, das Kunstganze. Jeder Schritt der Komposition ist in seiner logischen Notwendigkeit beweisbar, wie Poe von seinen eigenen Werken immer wieder festgestellt hat. Mit mathematischer Präzision und strenger Konsequenz hat der Dichter vorzugehen, und das bedeutet, daß sein Werk als Ganzes durchkonstruiert sein muß und vom Ende her erschlossen werden kann: „the truly imaginative (are) never otherwise than analytic“<sup>12</sup>).

Poe berichtet in „The Philosophy of Composition“ von einer an ihn gerichteten Mitteilung Dickens', die besagt, daß Godwin seinen Caleb Williams „rückwärts“ geschrieben habe. Eine ähnliche Prozedur empfiehlt Poe jedem Autor: „It is only with the dénouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention“<sup>13</sup>). Mit anderen Worten: das dénouement ist zuerst da, und von daher wird die ganze Geschichte rückwärts konstruiert und schließlich niedergeschrieben. Hier haben wir die Beschreibung des Entstehungsprozesses nicht nur jeglicher guten Geschichte, sondern vor allem der Detektivgeschichte, die in jedem Fall von hinten geschrieben werden muß. Ferner trifft die Forderung nach Einheit und epischer Integration aller Teile in besonderem Maße auf die Detektivgeschichte zu: jeder falsche Anhaltspunkt ist ein künstlerischer Makel, denn er führt den Leser auf eine falsche Spur. Die Lösung des Problems muß rational vorgeführt werden. Der Leser nimmt dadurch teil am Prozeß der ratiocination des Detektivs, der das vorweggenommene Verbrechen durch rückwärts gerichtete Analyse der Kausalkette kombinatorisch auf den Täter zurückführt. Oberstes Gebot ist für Poe dabei die Wahrscheinlichkeit, die er auch „earnestness“ nennt. Sie ist die oberste Instanz, die als Kunstrichter über den Wert der Erzählung entscheidet.

\*

Die Detektivgeschichten Murders in the Rue Morgue, The Mystery of Marie Roget und The Purloined Letter exemplifizieren Poes theoretische Konzeption der logisch durchkonstruierten Erzählung. In Murders in the Rue Morgue wird zum ersten Mal von einem Detektiv durch rationale Analyse, ratiocination, die Wahrheit freigelegt. Das ist nur möglich aufgrund der Ordnung des Kosmos, dessen Kausalität eine rückschreitende Analyse zu den auslösenden Faktoren und damit zum Täter ermöglicht. In The Mystery of Marie Roget sagt Poe ausdrücklich, daß er nicht an eine geheimnisvolle praeter-nature glaube. Gott hat dem Kosmos bestimmte unveränderliche Gesetze gegeben. „It is not that the Deity cannot modify his laws, but that we insult him in imagining a possible necessity for modification. In their origin these laws were fashioned to embrace all contingencies which could lie in the Future“<sup>14</sup>). Auch das Kontingente kann und muß (etwa

mittels des calculus of probabilities) in das Schlußverfahren mit einbezogen werden.

Mit rein mathematischer Deduktion allerdings sind komplizierte Fälle nicht zu lösen. Das macht Poe in The Purloined Letter klar. In der Moral ist das Ganze nicht (wie etwa in der Mathematik) die Summe der Teile, sondern sehr viel mehr und etwas anderes. Zur Deduktion muß daher die Imagination hinzutreten. Die Polizei wendet lediglich eingefahrene, wenn auch wohlüberlegte und spitzfindige Techniken an und versagt daher. Der imaginative poet-detective aber, der sich in sein Gegenüber versetzen und dessen Gedanken denken kann, hat Erfolg<sup>15</sup>).

Gemeinsam ist den Geschichten Poes, daß sie den Akzent auf die analytische, logische Fähigkeit des Detektivs legen, den kriminellen Täter aber vernachlässigen. Es entsteht kein Bild der Gesellschaft; sie ist noch nicht, wie später besonders im amerikanischen Kriminalroman, zum Gegenstand der Darstellung geworden. Die Vorstellung, daß die menschliche Gemeinschaft heil ist und alles an einer bestimmten Stelle seinen ihm vorbestimmten Platz hat, ist noch ungebrochen. Es scheint mir kein Zufall, daß in der ersten Detektivgeschichte der Täter ein Orang Utan ist, in The Purloined Letter ein Gentleman, der zur Gesellschaft gehört. Dupin war zunächst ein farb- und gestaltloser Schemen, in The Purloined Letter aber ist er reich geworden, verkehrt in besten Kreisen, hat persönliche Kontakte zu Ministern. Aus dem armen Einsiedler ist ein Weltmann geworden, eine individuelle Persönlichkeit mit beschreibbaren Eigenschaften.

\*

Dupin und sein Freund leiteten eine erstaunliche Reihe von ähnlichen Gespannen in der Detektivliteratur ein. Viele Detektive haben das unverdiente Glück, einen ergebenen Freund zu finden, der sich unter völliger Aufgabe eigener Interessen dem Detektiv zugesellt und dessen Abenteuer und Erfolge mit nie erlahmendem Eifer für die Nachwelt niederschreibt. Der mit Abstand bekannteste Detektiv ist bis zum heutigen Tage Sherlock Holmes geblieben, sein ebenso bekannter Freund und Chronist heißt Dr. Watson. Die erste Holmes-Geschichte erschien 1887/88 (A Study in Scarlet), die letzte 1927, wenige Jahre vor Conan Doyles Tod. Aus dem abstrakten Logiker Dupin wird ein Mensch von Fleisch und Blut, mit eigenen Problemen und Sorgen, mit Fragen, auf die es manchmal keine Antwort gibt. Er findet zwar in der Regel aufgrund seines überragenden Verstandes die Lösung der ihm vorgetragenen Probleme, wird aber gelegentlich durch widersprüchliche Zeugnisse und Spuren in die Irre geführt. Seine Natur wird als doppelte polig geschildert – er besteht aus Intellekt und künstlerischer Imagination; die beiden Teile seines Wesens sind wie die Seiten einer Medaille nie zusammen sichtbar. Zusammengenommen sollen sie ein richtiges Bild Sherlock Holmes' ergeben. Doyle versteht ihn nicht nur als reinen Analytiker, sondern gleichzeitig auch als Künstler. Er versucht damit, die Bedingung zu erfüllen, die Poe in The Purloined Letter stellt: nur wer zugleich Mathematiker und Dichter ist, kann logisch denken und schlußfolgern. Das gilt für den Täter wie für den Detektiv. Die Polizei verläßt sich in der Regel auf die erprobten Methoden kriminalistischer Arbeit und versagt, weil sie die Prinzipien aus der eigenen Vorstellungswelt bezieht. Aber nur durch imaginative Identifizierung mit dem Täter kann dessen Gedankengang rekonstruiert werden. Allerdings ist es Doyle nicht gelungen, die beiden Hauptcharakteristika des Detektivs als Künstler und Analytiker in Holmes zu einem homogenen Ganzen zu verbinden; dies wird besonders dann deutlich, wenn Holmes sich seinen künstlerischen Neigungen: besser, der künstlerischen Seite seines Wesens zuwendet. Er erscheint dann als völlig anderer Mensch; sein detektivisch-analytisches Ich ist gleichsam ausgelöscht. Er zeigt deutlich Anklänge an Stevensons Dr. Jekyll.

Die der Polizei mangelnde Fähigkeit, sich imaginativ mit anderen Menschen, mit dem Täter zu identifizieren, besitzt Holmes in hohem Maße. Er zeigt Watson gelegentlich zu dessen äußerstem Erstaunen, daß er Gedanken lesen kann. Außerdem hat Holmes eine umfassende Allgemeinbildung,

enzyklopädisches Wissen, schnelle Auffassungsgabe und einen Blick für komplizierte Zusammenhänge.

Daß er nicht zu einer Art Inkarnation des Gerechtigkeits-suchers wird, liegt an verschiedenen Eigenschaften, die nicht zum Wesensbild des idealtypischen Detektivs gehören. So leidet Sherlock Holmes z. B. an der Gemeinplätzigkeit des normalen Lebens. Erst das Verbrechen vermag ihn aus einer habituellen Lethargie und Trägheit herauszureißen. Wenn er kein Problem zu lösen hat, d. h. in den Pausen zwischen zwei Fällen, krankt er an einer Art Ennui, einem Ekel vor der Routine des Lebens. „My life is spent in one long effort to escape from the commonplaces of existence“<sup>16)</sup>. Selbst Drogen wie Kokain benutzt er, um der Langeweile des Lebens zu entgehen.

Zwar geht Holmes von der Prämisse aus, daß die Welt rational geordnet ist und der Mensch daher eine gewisse Übereinstimmung von Intellekt und ordo herzustellen vermag, aber diese Kongruenz kommt nur in wenigen Fällen zustande. Allzu oft hören wir von Watson, daß Holmes keine Lösung fand, daß Verbrechen nicht aufgeklärt wurden. Mit Professor Moriarty tritt ein Gegenspieler auf, der uns an den Teufel in mittelalterlichen Mysterienspielen erinnert, eine Art Inkarnation des Bösen in der Welt. Holmes zeigt sich Moriarty gewachsen; aber den Leser wie auch den Detektiv beschleicht die Ahnung der Allgegenwart und Macht des Bösen, das zwar in Einzelfällen überwunden werden kann, sich aber immer wieder durchsetzt und das menschliche Handeln beeinflusst. Der erste Weltkrieg, Gegenstand von His Last Bow, überwältigt durch eine Woge des Irrationalen und Bösen den mannhaften Einzelkämpfer für Gerechtigkeit und Ordnung: Holmes zieht sich nach Sussex zurück und widmet sich der Bienenzucht. Die dunklen Farben und Töne nehmen gegen Ende der Laufbahn Holmes' zu. War er zunächst davon überzeugt, durch bloße Anstrengung seiner geistigen Fähigkeiten Gerechtigkeit und Ordnung wiederherstellen zu können, so überfällt ihn nun der Zweifel – nicht an der Ordnung des Universums, aber am Wesen des Menschen, seinem Auftrag auf Erden, am Sinn von Elend, Gewalt und Furcht<sup>17)</sup>.

\*

Sherlock Holmes gehört der Gesellschaft an und benützt seine außerordentlichen Geistesgaben niemals auf der falschen Seite („I have [n]ever used my powers on the wrong side“). Aber die ständige Beschäftigung mit der Psyche von Verbrechern ist bei ihm nicht ohne Folge geblieben. Er vermag nicht nur die Gedanken dieser Menschen nachzuvollziehen, sondern fühlt selbst im Innern einen Hang zum Verbrechen. Es ist weniger die moralische Seite der Wiederherstellung der Gerechtigkeit, die ihn an seinem Beruf reizt, als die Beschäftigung mit den Geheimnissen der menschlichen Seele, d. h. dem Problem. Diese Tätigkeit kann auf beiden Seiten des Zaunes ausgeübt werden. Deshalb sagt Holmes einmal: „I have always had an idea that I could have made a highly efficient criminal“. Oder: „Burglary was always an alternative profession had I cared to adopt it“<sup>18)</sup>. Die damit angedeutete Möglichkeit eines neuen Typs des „Kriminalromans“ greift E. W. Hornung auf, dessen Raffles in wesentlichen Punkten nach dem Vorbild Holmes' modelliert ist, der aber eben nicht mehr als Detektiv, sondern als Dieb auftritt<sup>19)</sup>.

Raffles ist perfekter Gentleman. Er hat eine public school besucht, und der ihm dort eingepflichtete Ehrenkodex verläßt ihn nicht während seiner Verbrechenslaufbahn. Wenn er seine Missetaten bereut, denkt er nicht etwa an das Unrecht, das er anderen Menschen zugefügt hat, sondern an die Schande, die er der „alten Schule“ bringt, an die „Gesellschaft“, die ihn ausstoßen wird.

George Orwell weist zu Recht darauf hin, daß das Cricket-Spiel die für die Charakterisierung Raffles' besonders geeignete sportliche Betätigung ist<sup>20)</sup>. Cricket war damals – und ist auch heute noch – ein Spiel der oberen Gesellschaftsschichten. Seine Regeln bieten der Auslegung einen weiten Spielraum, so daß Entscheidungen eines Unparteiischen manchmal moralisch-ethische Stellungnahmen sind, nicht aber Sachentscheidungen. „This is not cricket“ bedeutet so viel wie: das

ist nicht anständig, es schickt sich nicht. Einen Mann wie Raffles zum Cricketspieler zu machen, bedeutete daher, den schärfsten Kontrast zu zeichnen, der für einen Engländer um 1900 möglich war.

Raffles akzeptiert ohne Zaudern die Normen der Gesellschaft mit all ihren irrationalen Tabus. Er bestiehlt niemals seinen Gastgeber, wohl aber die Mitgäste, die ihm prinzipiell vogelfrei sind. Er ist ritterlich Frauen und Schwachen gegenüber, bewahrt lebenslange Freundschaften, achtet streng auf Einhaltung der Etikette und ist penetrant patriotisch. Seine Verbrechen sind (im Vergleich zur Kriminalliteratur nach 1930) geringfügiger Art. Das erklärt sich aus der Tatsache, daß es damals noch ganz klare Normen gab, die selbst Verbrecher nicht zu verletzen wagten. Raffles stirbt als nationaler Held im Burenkrieg, wodurch (nach allgemeiner Auffassung) seine Untaten ausgelöscht sind. Die vollständige Reintegration in die Gesellschaft ist vollzogen.

\*

Die englische Tradition des Kriminalromans – so verschiedenartig die einzelnen Richtungen auch sein mögen – unterscheidet sich in bestimmten deutlich erkennbaren Merkmalen von entsprechenden amerikanischen Werken. Das trifft auch auf Ian Flemings James Bond-Romane zu, die auf symbolische Weise allgemein-menschliche Erfahrungen und Erlebnisse verdichten und darstellen.

Wahrscheinlich ohne es bewußt gewollt zu haben, schuf Ian Fleming in James Bond den mythischen Helden des 20. Jahrhunderts. Daß die Literatur seit Joseph Conrad auf der Suche nach einer neuen Mythologie ist, wurde schon des öfteren festgestellt. Dabei dachte man aber meist an Wiederbelebung alter, bekannter Stoffe aus dem Golden Bough, der mittelalterlichen Literatur, der Folklore und den Ritualien. Es wurde nicht der Blick auf die eigenständigen Aussagen der subliterarischen Unterhaltungsliteratur gerichtet, die einen eigenen Mythos entwickelt hat und auch einen eigenen Typ des Helden aufweist. Mythos ist Objektivierung und Dramatisierung menschlicher Reaktion auf die Welt, zum guten Teil Aktualisierung unterbewußter Strebungen und vor-rationaler Empfindungen. Dieses Selbstverständnis im Mythos hat mit der Aufklärung nicht aufgehört; es ist Bestandteil des menschlichen Lebens, das auf diese Weise im Chaos des Ungeordneten Ordnung schafft. James Bond ist ein moderner Heros. Der Leser identifiziert sich mit ihm nicht nur deshalb, weil er wie Bond auf der Suche nach der Gerechtigkeit ist, weil er wünscht, daß das Gute belohnt und das Böse bestraft wird, sondern vor allem deshalb, weil er sich wie Bond gegenüber einer feindlichen Welt bewähren und durchsetzen möchte, weil er aus dem langweiligen Alltagstrott zumindest in seinen Tagträumen in eine Welt des Risikos und der Gefahr versetzt werden möchte, wo es Reichtum und Luxus, Sex und Genuß, Risiko und Abenteuer gibt; d. h. er erlebt in seiner Identifikation mit Bond ersatzweise Daseinsmöglichkeiten, die ihm in der realen Alltagswelt verschlossen sind. Wesentlichster Punkt aber scheint mir zu sein, daß der Kriminalroman den „Helden“ in die Literatur neu eingeführt bzw. ihn bewahrt hat. Der moderne Roman ist unter der Vorstellung des Verlustes des Helden (Decline of the Hero) kategorisiert worden – sicherlich nicht zu Unrecht. Der Held des Kriminalromans aber beweist, daß es auch heute noch eine starke Tendenz zum hero-worship gibt. Keineswegs wird der Held um seiner selbst willen verehrt und bewundert. Zum guten Teil ergibt sich die Faszination aufgrund eines unbewußten Identifikationsprozesses: der Leser möchte so sein wie James Bond und all die anderen Helden des Kriminalromans. Er zeigt damit eine unterschwellige Tendenz zu Ordnung und Gerechtigkeit, den Wunsch, zu ihrer Wiederherstellung beizutragen<sup>21)</sup>.

Kämpfen Mike Hammer und der moderne amerikanische Detektiv gegen sehr reale Verbrecherbanden und einzelne Gangster, so hat Bond fast ausschließlich mit personifizierten bösen Mächten zu tun. Seine Gegner sind Monstren, die mit der uns umgebenden Welt keine Ähnlichkeit haben.

Goldfinger und Dr. No sind schon in ihrer äußeren Erscheinung den Teufeln und Zaubern aus dem Bilderbuch

ähnlicher als menschlichen Wesen. Sie verkörpern die beständige Bedrohung des Menschen durch böse Mächte, denen wir hilflos ausgeliefert wären, wenn es nicht 007 gäbe. Bond befreit die bedrängte Menschheit (insbesondere die britischer Nationalität!), indem er wie weiland Siegfried allein gegen den Drachen zu Felde zieht und ihn erlegt. Der Unterschied zur mittelalterlichen Sage besteht vor allem darin, daß den Verbrechern das gesamte Arsenal der modernen Naturwissenschaft zur Verfügung steht. Sie sind nicht nur böse (wie die Drachen des Mittelalters), sondern auch intelligent, gelehrt, reich und haben daher durchaus die Chance, ihre verbrecherischen Pläne durchzuführen.

James Bond ist ein aus allen sozialen Bindungen gelöster Superheld, der im Gegensatz zu den hard-boiled die Annehmlichkeiten der Zivilisation zu schätzen weiß und sie epikuräisch genießt. Von Mike Hammer unterscheidet ihn vor allem sein Verhältnis zu Frauen. Er ist ständig von hübschen, hochbeinigen, kurvenreichen Mädchen umgeben, die aber nicht die Rolle des Weibchens spielen, sondern ihn bei gefährlichen Unternehmungen unterstützen. Sie alle beherrschen Karate und Judo, können tiefsentauchen und schießen (sogar mit Pfeil und Bogen) und sind Experten der körperlichen Liebe, was sie gern und ohne sich zu zieren beweisen. Man hat den Eindruck, als sei Fleming der Meinung gewesen, in seinen Frauengestalten die moderne, emanzipierte Frau dargestellt zu haben. Er mag dabei bei seinem Publikum auf Gegenliebe gestoßen sein. Wichtiger aber scheint mir, daß der Detektiv selbst (wenn wir ihn überhaupt so nennen wollen) nahezu alle geheimen Sehnsüchte unserer Zeit verkörpert.

Er weiß genau, wo man gut essen kann, stellt sich raffinierte Diners zusammen, raucht Zigaretten, die von der Firma Morland in Grosvenor Street eigens für ihn angefertigt werden, trinkt jeden Tag eine halbe Flasche 30- bis 35prozentigen Alkohol (wahrscheinlich Wodka), kennt alle erstklassigen Hotels, trägt eine Rolex-Perpetual-Armbanduhr und fährt einen Aston-Martin-Sportwagen bzw. einen Bentley mit Amherst-Villiers-Vorverdicter<sup>23</sup>). Natürlich verfügt er über riesige Körperkräfte und ist jedem Gegner im Nahkampf überlegen. Selbst in schwierigsten Situationen verläßt ihn nie seine eiskalte Überlegenheit und Nüchternheit. Sein Ethos allerdings besteht vor allem darin, den Gegner zur Strecke zu bringen. Irgendeine andere ethische Grundlage hat man vermißt, und aus diesem Grund sind einige Bücher Flemings in Commonwealth-Ländern verboten worden. Dem ist entgegengehalten worden, daß James Bond eine geradezu orthodoxe Moral und einen typischen englischen Patriotismus vertritt. Oberflächlich betrachtet ist Spillane und Fleming eine Abneigung gegenüber Ausländern gemeinsam. Während sie aber bei Spillane direkt undemokratisch ist, gibt ihr Fleming die Unverbindlichkeit des Spleens, so wenn er die Türken danach differenziert, ob sie in der Ebene oder im Hochland leben – nur die Flachlandtürken sind wertlos. „England über alles“ steht insgeheim über jedem Buch Flemings, eine zwar nicht mehr ganz zeitgemäße, aber keineswegs Polemik herausfordernde Devise. Eher möchte man als Standardreaktion ein Schmunzeln über die sympathische, rückwärts orientierte Einstellung dem Vaterland gegenüber verzeichnen.

Selbst der neueste englische Held ist also noch ein wenig konservativer und stärker an Ordnungsvorstellungen ausgerichtet als seine amerikanischen Gegenspieler. Bonds Antriebe sind Pflichtbewußtsein, Loyalität den Vorgesetzten und dem Lande gegenüber – bis zur Bereitschaft, für dieses Land zu sterben. Man möchte ihn deshalb unmodern schelten, denn er paßt mit dieser Einstellung nicht recht in die Nachkriegszeit. Alle Detektive sind im Grunde Nachfahren von Roland und Lancelot, wie Dorothy Sayers gesagt hat. In besonderem Maße aber trifft das auf James Bond zu, der vor allem deshalb unrealistisch wirkt, weil er nicht in unserem Jahrhundert heimisch ist, sondern im zeitlosen Reich des Mythos, an der Seite von Beowulf und Siegfried.

\*

Die Detektive der amerikanischen hard-boiled school unterscheiden sich in wesentlichen Punkten von denen der Poe-Tradition, denen wir noch heute in Hunderten von englischen

Detektivromanen begegnen. Ansätze zu der späteren amerikanischen Entwicklung zeigen sich schon bei Sherlock Holmes. Er ist zwar ausübender Musiker und besucht regelmäßig das Theater sowie das Opernhaus, wird also als ästhetisch ansprechbar gezeichnet. Aber daß er vor allem Wagner schätzt, werden manche schon für bezeichnend halten. Holmes hat ein ausgesprochen polemisches Verhältnis dem zarten Geschlecht gegenüber. Er verabscheut Gefühle und Neigungen. Da er selbst einmal Boxmeister war, vermag er gewalttätigen Verbrechern auch mit Brachialgewalt zu begegnen. Vor allem aber fühlt er im Innern eine Neigung zum Verbrechen.

Die hard-boiled steigern diese Eigenschaft ins Extreme. Sie vertreten ein Persönlichkeitsideal, das als Umkehrung des englischen gentleman gelten kann. Ihr Ehrenkodex ist der des Athleten. Sie sind asketisch wie Mönche, wenn sie sich auch manchmal vorwiegend von Whisky ernähren, haben kaum Gefühle oder verbergen sie unter einer rauen Schale. Ihre analytische Fähigkeit tritt in den Hintergrund. Manche betonen ausdrücklich, sie seien kein Sherlock Holmes, wie etwa der Privatdetektiv Mac in Thomas B. Deweys *Prey for Me*. Sie werden daher oft mit Verbrechern nicht fertig, wenn sie sie nicht erschießen oder anderswie physisch lahmlegen können.

Die Gewißheit, in einer heilen, von Gott geordneten Welt zu leben, wird von den hard-boiled als romantische Illusion entlarvt. Der Detektivroman in der Nachfolge Poes ging von einem zunächst geglaubten organischen Weltbild aus, das im 20. Jahrhundert zu einem Wunschbild und damit zur Fiktion wurde. Dashiell Hammett und Raymond Chandler zertrümmerten diese Fiktion und zeigten, wie die Welt ihrer Ansicht nach wirklich aussieht. Ihre Privatdetektive glauben nicht mehr an das Gute im Menschen und haben auch kein Vertrauen mehr in soziale Werte. Sie sind ebenso wie ihre geistigen Väter keine Sozialreformer und nur selten Gesellschaftskritiker. Höchstens könnte man sie als Antagonisten der Verbrecher bezeichnen. Aber ihre Motive sind nicht mehr ethisch relevant. Sie fassen die Verfolgung der Verbrecher als eine Art Job auf, der sich gut bezahlt macht, aber mit der Wiederherstellung einer gestörten Ordnung nicht zusammenhängt<sup>23</sup>).

Wie der Erfolg dieser hard-boiled zu erklären ist, weiß man heute noch nicht genau. Wahrscheinlich liegt er darin begründet, daß diese Romane ein getreues Abbild der Welt geben, wie es sich in den Alpträumen des zivilisationskranken Menschen spiegelt: gottlos, ohne sichtbare Richtpunkte für das menschliche Verhalten, voll von Angst und Verzweiflung, beherrscht durch nackte Gewalt und Brutalität, ohne Recht und Gesetz. Die Autoren geben sich zynisch in bezug auf Charakter und menschliche Antriebe. Hatten die Täter des englischen Kriminalromans vor allem deshalb einen Mord begangen, weil sie für den Detektiv eine Leiche zu stellen hatten, so tötet man jetzt, weil man gute Gründe hat, jemanden umzubringen. Das Verbrechen wird nicht mehr um der Aufklärung willen begangen, sondern ist Selbstzweck.

Das alte Polaritätsverhältnis des Detektivs zur Polizei, das wir schon bei E. A. Poe feststellen können, hat sich zu bitterer Feindschaft entwickelt. Die hard-boiled gehen von der Prämisse aus, daß die staatlichen Justizorgane zur Wiederherstellung der Gerechtigkeit völlig unfähig sind. Die Beseitigung der staatlichen Autorität hat zur Folge, daß der Privatdetektiv oberste Autorität in Sachen Gerechtigkeit wird, Spürhund, Richter und Henker in einem. Der Verbrecher ist recht häufig (wie bei Chandler und Spillane) eine sexuell attraktive Frau, die den Detektiv unter Einsatz all ihrer Verführungskünste von der Verfolgung des Falles abzuhalten sucht<sup>24</sup>).

Spillanes Mike Hammer ist in seiner Brutalität vielleicht nicht typisch für das ganze Genre, zeigt aber den vorläufigen Endpunkt seiner Entwicklung an und macht daher die Entwicklungslinien klar. Seine Untersuchungstechnik besteht vor allem darin, daß er die Tatverdächtigen zusammenschlägt und zu einem Geständnis zwingt – oder daß er den seiner Ansicht nach Schuldigen einfach erschießt. Im Falle von weiblichen Tätern geht der Vollstreckung des Todesurteils eine Strip-tease-Szene voraus (I, the Jury). Die beschuldigte Dame klei-

det sich langsam und methodisch aus, bis sie nackt und schön vor dem Detektiv steht. Mike betrachtet den Vorgang nicht ohne Wohlgefallen, hebt die Pistole und erschießt das Mädchen. In ihren Augen spiegeln sich Schmerz und Unglaube.

"How could you?" she gasped.  
I had only a moment before talking to a  
corpse, but I got in.  
"It was easy", I said.

Wie ist es zu erklären, daß von solchen Machwerken in schöner Regelmäßigkeit 5 Millionen Exemplare verkauft werden? Sicherlich wäre es zu simpel, wenn wir mutmaßen würden: wegen der pornographischen Elemente und der Gewalttaten. Die vollständige oder partielle Identifikation mit Mike Hammer seitens des Lesepublikums muß auf eine bestimmte Haltung der Gesellschaft gegenüber zurückgehen. Der Initiationschock besteht aus einem emotional-geladenen Appell an das Gerechtigkeitsgefühl des Lesers: Mikes bester Freund wird ermordet, kommunistische Agenten bereiten den Umsturz vor, Gangster verseuchen mit Rauschgift ganze Stadtteile, und all diese Verbrechen werden angesichts der völlig unfähigen Polizei wahrscheinlich unbestraft bleiben. Hier tritt Mike Hammer als eine Art Racheengel auf den Plan. Seine orgiastische Brutalität erscheint notwendig, um einer Welt von Gangstern Paroli zu bieten. Mike ist nichts anderes als ein perversierter Kreuzritter. Er sieht die Börsartigkeit der Welt und hat erkannt, daß sie mit rechtsstaatlichen Mitteln nicht mehr zu beheben ist. Er nimmt daher die Sache der Gerechtigkeit in seine eigene Hand und begegnet den Verbrechern mit deren Mitteln. Damit aktualisiert er ein unterschwelliges Wunschdenken von Millionen Menschen, die in ihrer Angst vor Verbrechen, Unsicherheit und Gewalt kein Zutrauen mehr in staatliche Instanzen haben.

Das Prinzip der Selbstjustiz hat in Amerika eine lange Tradition. Es wurde schon zur Frontier-Zeit angewendet. Jeder amerikanische Siedler wußte, daß er sich nicht auf den Sheriff oder den Friedensrichter verlassen konnte, sondern sein Recht in die eigenen Hände nehmen mußte. War damals der Colt im Hüftgürtel Garant des persönlichen Überlebens, so ist er bei Mike Hammer Zeichen des Zerfalls der gesellschaftlichen Ordnung, der Rückkehr zu primitiven Gemeinschaftsformen. Hammers Welt ist bestimmt von Mißtrauen und Angst, sie ist sündig, korrupt, zersetzt von Laster und Bosheit. Aber der Detektiv sieht sich nicht als Missionar, sondern eher als Rächer. Seine Tätigkeit beseitigt nicht die Ursachen der Misere, sondern vertieft die Spannungen. Sie führt zur Anarchie.

\*

Schließen wir unseren Weg durch den modernen Kriminalroman mit einem Blick auf die zeitgenössische Produktion ab. Als Beispiel wähle ich Stanley Ellin. Bei diesem Autor steht der Detektiv dem Geschehen und dem Verbrechen nicht mehr wie eine allegorische Figur der Gerechtigkeit gegenüber, sondern ist in das Geschehen integriert. Person, Rolle und Funktion des Detektivs wie auch der weiteren Personen sind nicht mehr voneinander zu trennen, selbst die im traditionellen Kriminalroman konstitutive Opposition von Detektiv und Täter löst sich auf. Die rational verfolgbare Kette von Ereignissen wird durch den blinden, ungesetzlichen Zufall durchbrochen, die Handlungsteile verlieren ihren sinngebundenen Zusammenhalt und werden dadurch absurd oder zumindest grotesk verzerrt. Sie sind dadurch nicht mehr rational durchschaubar und berechenbar, sondern erscheinen als losgelöste Partikel. Die einzelnen Teile des Puzzle-Spiels lassen sich selbst durch den genial begabten Detektiv nicht mehr in ein vorbestimmtes Ordnungsmuster einfügen: das Muster selbst ist verlorengegangen oder wird in Frage gestellt. Das Prinzip der Rationalität der Welt ist fragwürdig geworden.

Aufgrund solcher Auffassung von Welt und Mensch ist gerade in den letzten Jahren oft das Ende des Kriminalromans vorausgesagt worden. Friedrich Dürrenmatt schrieb ein Requiem auf den Kriminalroman<sup>23)</sup>. Er läßt den Kommandanten der Kantonspolizei Zürich die unrealistisch-fiktiv aufgebauten Handlungsschemata des Kriminalromans beklagen. Die Wirklichkeit, so sagt H., sei niemals wie ein Schachspiel zu

rekonstruieren, — sie sei nicht logisch aufgebaut. Es gebe so viele Störfaktoren und Zufälle, daß die Deduktion so gut wie niemals zum spiritus rector und damit zum Täter zurückführe. Die Polizeiregeln fußten nur auf der Wahrscheinlichkeit, auf der Statistik, nicht auf der reinen Kausalität, und daher entscheide oft nur ein Zufall zugunsten (oder auch zuungunsten) der Polizei.

Was der Kommandant hier feststellt, ist aber keine ganz neue Erkenntnis; schon Poe hat in *The Mystery of Marie Roget* auf die Bedeutung des Zufalls für den Kriminalisten hingewiesen. Coincidence, so gibt Poe zu verstehen, gibt es nicht von einem transzendentalen Standpunkt aus. Der Mensch aber kann nur immanent urteilen und ist daher entweder auf seine Intuition oder auf den calculus of probabilities angewiesen, der auch das Kontingente in das syllogistische Schlußverfahren mit einbezieht.

Dürrenmatt glaubt zu Unrecht, auf dem Grab des Kriminalromans zu stehen. Sein ausdrücklich als genial bezeichneter Detektiv Matthäi erschließt den Täter mit den klassischen Methoden des Kriminalromans. Der Mörder allerdings geht nicht in die ihm gestellte Falle, sondern verunglückt auf der Fahrt dahin tödlich. Die Frau des Mörders gesteht auf dem Sterbebett die Untaten ihres Mannes und verschafft dem im Wahnsinn verdämmenden Detektiv eine späte Rechtfertigung. Das Kontingente wird also letztlich in den Zusammenhang integriert, das Absurde in das Vernünftige einbezogen. Das angebliche Requiem auf den Kriminalroman zeichnet eine Art konventionelles Schema des klassischen Detektivromans. Die Gattung, so scheint mir, ist nicht so leicht totzukriegen — ebenso wie die zuweilen etwas zaghafte Zuversicht des Menschen, daß diese Welt nicht nur ein ungeordnetes, zufälliges Chaos von Atomen ist.

<sup>1)</sup> Vortrag, gehalten im Deutsch-Amerikanischen Institut, Regensburg, am 3. Dezember 1970.  
Vgl. Karl Anders, „Der Kriminalroman“, Bücherei und Bildung, 4 (1952), 506–515;  
Brigid Brophy, „Detective Fiction. A Modern Myth of Violence?“ Hudson Review, 18 (1965/6), 11–30;  
Raymond Chandler, „The Simple Art of Murder“, Atlantic Monthly, 174 (1944), 53–59;  
Ralph Cohen, „Private Eyes and Public Critics“, Partisan Review, 24 (1957), 235–243;  
Otto Eckert, „Der Kriminalroman als Gattung“, Bücherei und Bildung, 3 (1951), 679–681;  
Richard Gerber, „Verbrechensdichtung und Kriminalroman“, Neue Deutsche Hefte, 111 (1967), 101–117;  
K. M. Hamilton, „Murder and Reality: An Interpretation of Detective Fiction“, Dalhousie Review, 33 (1953), 102–108;  
D. Madden (ed.), Tough Guy Writers of the Thirties (Carbondale, 1968);  
Alma E. Murch, The Development of the Detective Novel (London, 1958);  
H. P. Rickman, „Die metaphysische Bedeutung des Detektivromans“, Eckart, 29 (1960), 249–257;  
Rudolf Röder, „Zur Frage des Kriminalromans“, Bücherei und Bildung, 2 (1949), 964–966;  
Dorothy Sayers, „A Sport of Noble Minds“, Life and Letters and the London Mercury, 4 (1930), 41–54;  
John P. Sisk, „Crime and Criticism“, Commonweal, 64 (1956), 72–74;  
Ulrich Suerbaum, „Der gefesselte Detektivroman“, Poetica, 1 (1967), 360–374;  
Fritz Wölken, Der literarische Mord (Nürnberg, 1953).

<sup>2)</sup> Howard Haycraft, Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Novel (New York, 1968), S. 312–318.

<sup>3)</sup> Vgl. Dietrich Naumann, „Zur Typologie des Kriminalromans“ in: Studien zur Trivialliteratur, ed. H. C. Burger (Frankfurt/M., 1968), S. 238.

<sup>4)</sup> Vgl. Richard Alewyn, „Das Rätsel des Kriminalromans“ in: Definitionen (Frankfurt/M., 1963), S. 130.

<sup>5)</sup> Helmut Heißenbüttel, „Spielregeln des Kriminalromans“ in: Trivialliteratur, ed. Gerhard Schmidt-Henkel, Horst Enders, Friedrich Knilli, Wolfgang Maier; Literarisches Kolloquium Berlin (Berlin, 1964), S. 164.

<sup>6)</sup> Vgl. John Cawelti, „The Spillane Phenomenon“, Journal of Popular Culture, 3 (1969), 9–22;

David Madden, „James M. Cain, Twenty Minute Egg of the Hard-Boiled School“, Journal of Popular Culture, 1 (1967), 178–192.

7) Robert L. Hough, ed., Literary Criticism of Edgar Allen Poe (Lincoln, 1965), S. 18.

8) Ebd., S. 18.

9) Ebd., S. 18.

10) Ebd., S. 19.

11) Ebd., S. 14. Vgl. dazu: Franz H. Link, Edgar Allen Poe. Ein Dichter zwischen Romantik und Moderne (Frankfurt/M.–Bonn, 1968), S. 64–70.

12) „The Murders in the Rue Morgue“ in: Tales of Mystery and Imagination (London, 1966), S. 378.

13) Literary Criticism, S. 20.

14) Tales, S. 453. Es ist daher nicht richtig, daß Poe in dieser Geschichte das sich der ratio entziehende Geheimnis darstellen will, wie Manfred Smuda meint (M. Smuda, „Variation und Innovation“, Poetica, 3 (1970), 174). Poe stellt in dieser Geschichte keineswegs die Fähigkeit der detection in Frage, die ratiocination wendet sich nicht gegen sich selbst. Vielmehr betont Poe viel deutlicher als in anderen short stories, daß er nicht an eine geheimnisvolle praeter-nature glaubt. Die Ordnung des Kosmos ist so komplex und nuanciert, daß eine Parallele wie die aufgezeichnete außerordentlich selten ist und daß wir keinesfalls annehmen dürfen, einen weiteren Mord mit einer ähnlichen Kette von Syllogismen erklären zu können. Wenn ein Würfelspieler zweimal hintereinander Sechsen geworfen hat, können wir eine hohe Wette darauf abschließen, daß der nächste Wurf nicht aus Sechsen besteht. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß die analytische Fähigkeit des Menschen in Zweifel zu ziehen ist.

15) Es kann also gar nicht die Rede davon sein, daß hier die „detection“ als Spitzfindigkeit bezeichnet wird, wie Smuda meint („Variation und Innovation“, S. 175). Lediglich die schematische, auf Formeln zu bringende Detektivarbeit der Polizei wird abqualifiziert – der Polizeipräsident verstößt sogar gegen simple Regeln der formalen Logik. So weist ihm Dupin z. B. die „non distributio medii“ nach. Wieso damit die detection ironisiert wird, kann ich nicht sehen. Erst recht scheint es mir falsch, daß das Verfahren der detection unglaublich gemacht bzw. die Detektivgeschichte als solche aufgehoben wird („Variation und Innovation“, S. 175).

16) Conan Doyle, „The Red-Headed League“ in: The Complete Short Stories (London, 1966), S. 55.

17) Vgl. Elliott L. Gibert, „The Detective as Metaphor in the Nineteenth Century“, Journal of Popular Culture, 1 (1967), 256–262.

18) Zitiert bei Alma E. Murch, The Development of the Detective Novel (London, 1958), S. 189.

19) E. W. Hornung, Raffles, A Thief in the Night (New York, 1909); ders., Raffles. Further Adventures of the Amateur Cracksman (New York, 1909).

20) George Orwell, „Raffles and Miss Blandish“ in: The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell (London, 1968), III, 212–224.

21) Vgl. Richard C. Carpenter, „007 and the Myth of the Hero“, Journal of Popular Culture, 1 (1967), 79.

22) Kingsley Amis, Geheimakte 007. James Bond (Frankfurt/M., 1966).

23) Vgl. David Madden, „Twenty-Minute Egg“, S. 178–192.

24) Vgl. John G. Cawelti, „The Spillane Phenomenon“, S. 9–22.

25) Vgl. dazu Dietrich Naumann, „Zur Typologie des Kriminalromans“, S. 225–241.

## Apotheke am Peterstor

Hermann Froschauer

Regensburg, Fröhliche-Türken-Straße 14

Ruf 5 41 69 — 3 Minuten vom Bahnhof

Bitte beachten Sie den Prospekt der Firma

## Einrichtungshaus Fuhrmann

Regensburg, Haidplatz

der dieser Ausgabe beiliegt



**Wir erwarten Ihren Besuch in unserer  
Beratungszentrale, Kassiansplatz 3,  
Telefon 5 07 - 28 82 und 5 07 - 28 89**

## STADTWERKE - REGENSBURG

Elektrizitätswerk — Gas- und  
Wasserwerk — Verkehrsbetriebe